

Los poseídos entre lilas en el 'texto-Pizarnik'

Por Alfredo Rosenbaum

Los poseídos entre lilas, de Alejandra Pizarnik, se inscribe como un objeto extraño dentro de una textualidad mayor¹. Me propongo aquí sugerir entonces una línea posible de lectura donde el texto dramático rompe sus límites genéricos y se conecta con esa textualidad, de carácter fundamentalmente lírico, que llamo el 'texto-Pizarnik'.

1. Lo lírico como desterritorialización de lo teatral. Se trata de entender aquí la lírica como un género que arrastra el texto dramático, desterritorializándolo genéricamente. En nuestra percepción actual de lo lírico, lo que define el género es la subjetividad. Cuando leemos un texto como lírico, lo que da coherencia a esa textualidad es la proyección de un sujeto en el texto. Esa proyección la mayoría de las veces se produce en una voz (o en la construcción de una voz) y en el despliegue de un imaginario atribuido a esa voz. Esto determina la lectura de lo lírico en tanto tal. En nuestra percepción de otros géneros, como

la narrativa o el teatro, aquello que da coherencia al texto no es una subjetividad sino la construcción de una ficción, de un mundo otro, donde los sujetos de enunciación nunca se ligan al sujeto productor de la textualidad¹.

Por lo tanto, lo lírico, al injertarse en lo dramático, pone en crisis - el concepto de ficción, en tanto que la construcción de mundo ficcional se lee como la proyección de una subjetividad en el texto.

- la concepción o estatuto de personaje como entidad diferenciada, para leerlo como proyecciones de un sujeto en el discurso, como voces de un mismo sujeto.

2. La concepción del sujeto en el 'texto-Pizarnik'

Asumiendo todos los riesgos que esto significa, intentaré sintetizar los rasgos de la construcción de subjetividad en lo que llamo el 'texto-Pizarnik', en particular los pertinentes a esta línea de lectura². Aunque es obvio, vale decir que se trata de un sujeto *femenino*. Es así mismo un sujeto *descentrado*, lo que produce una serie de devenires: la escisión y la multiplicación del sujeto en voces («No puedo hablar con mi voz sino con mis voces»³) que en los textos se confunden. Esta multiplicación *no es armónica* (esas voces se enfrentan, se dominan una a la otra, se pierden una en la otra):

«Una vibración de los cimientos,
un trepidar de los fundamentos,



drenan y barrenan,
y he sabido dónde se aposenta
aquello tan otro que es yo, que
espera que me calle para tomar
posesión de mí y drenar y barre-
nar los cimientos, los fundamen-
tos,
aquello que me es adverso desde
mí, conspira, toma posesión de
mi terreno baldío,
no,
he de hacer algo,
no,
no he de hacer nada,
algo en mí no se abandona a la
cascada de cenizas que me arrasa
dentro de mí con ella que es yo,
conmigo que soy ella y que soy
yo, indeciblemente distinta de
ella.»⁴

Por otra parte este sujeto deshecho deviene *muñecas, niñas de papel*, que instauran el territorio de la *infancia* como el de un orden definitivamente perdido. Ese sujeto descentrado *desea el centro* («¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé que más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstituir el diagrama de la irrealidad»⁵). O en *Piedra fundamental* donde el sujeto está a la entrada del 'templo', que se liga por sonido a 'tiempo' (relación entre el templo como lugar donde se encuentra lo central en

tanto verdad y el tiempo irrecuperable ligado al territorio de la infancia). El sujeto busca *modos de acceder* a ese centro perdido, pero esos posibles territorios al ser atravesados por el sujeto adquieren sus características y se desterritorializan. Uno de estos modos de acceso que hay que destacar es el lenguaje/palabra/poema, que como posibilidad de acceso al centro perdido también fracasa. El centro deseado, lo territorial, está ligado muchas veces a una segunda persona (Tú), a unos ojos azules, a una *patria*, a la huella que se lee de padre en 'patria', a la infancia como territorio: podría verse este gran estrato edípico del cual el sujeto produce líneas de fuga a través de sus multiplicaciones e incluso se pueden leer las imágenes de *muerte del sujeto* como líneas de fuga de ese territorio. Es decir, ligándolo a la característica obvia del sujeto femenino, se establece ahora en la textualidad un sujeto femenino desterritorializado y desterritorializante (ligado al presente), y un sujeto masculino territorial (ligado al pasado). Podríamos pensar desde aquí el 'texto-Pizarnik' como una *máquina de destrucción del sujeto femenino en el sistema de sexo / género* ⁶.

Cito un fragmento de *Piedra fundamental* donde se entretajan varias de estos atributos del sujeto:



«Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se restableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que yo no podía fundar una estación pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles que se contorsionaba y se distor-

sionaba. Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo).»⁷

Por otra parte, y como un movimiento contrario, la escritura del 'texto-Pizarnik' puede verse como una máquina que deglute y tritura otros textos. Una máquina de reescritura, de apropiación intertextual de textos canónicos de la literatura universal. Una máquina de guerra (defensiva y ofensiva) que se injerta en una cadena para hacer de la textualidad una caja infinita de resonancias, y produciendo permanentemente desterritorializaciones de esa 'voz', entendida como *expresión pura* de un sujeto.



3. Los poseídos entre lilas: el texto dramático desterritorializado.

La desterritorialización⁸ genérica de lo lírico en lo dramático produce en Los poseídos entre lilas efectos tanto sobre la construcción escénica como sobre el habla de los personajes. Las didascalías se tiñen de símiles irrepresentables («Luz como una agonía, como cenizas»; «un cuadro dado vuelta como un hombre orinando en un parque»; «camina vacilante... como disfrazado de dama antigua») y al mismo tiempo presentan la infancia como un territorio irrecuperable, en este caso corroído y deshecho. El mundo construido es el de ese sujeto descenrado del territorio de la infancia. El texto se despliega en significantes que marcan lo infantil como un mundo corroído, distorsionado o desterritorializado por el presente de ese sujeto (muebles infantiles de vivos colores teñidos por una luz como agonía y cenizas; la serialización de los triciclos: triciclo fabuloso de SEG, triciclo viejo que limpian la monja y el payaso, triciclo destartado de MACHO, el ballet de viejos en triciclos; un maniquí infantil como devenir muñeco del niño, etc.). Esa construcción (dramática) de mundo no se adscribe a la lógica del personaje sino a la

del sujeto lírico. Este territorio de la infancia produce a la vez un reciclaje intertextual fundante con los textos de Lewis Carroll, desde su visión de mundo al revés, y sus juegos con el significante, hasta el nombre mismo de un personaje (Carol) o la inclusión de escenas como la de tomar el té, fagocitada por el texto.⁹

Otra zona importante donde se juega esta desterritorialización genérica se produce entre *Los poseídos entre lilas* (texto dramático) y *Los poseídos entre lilas* (texto lírico)¹⁰. Este último contiene lo que al leer el texto dramático se descubre como fragmentos de ese texto o, visto al revés, el texto dramático retoma intertextualmente una parte de *El infierno musical*¹¹. Lo cierto es que nos encontramos con fragmentos de textualidad compartida entre el texto dramático y el libro de poemas¹², y con el uso de un mismo título para dos agenciamientos lingüísticos diferentes. Al leer el texto poético, vemos que han desaparecido ciertos textos que quiebran el *tono* del 'texto-Pizarnik', así como también la asignación de textos a unos u otros personajes, lo cual arrastra una indiferenciación de personajes en el texto dramático. Y es en el habla de los personajes donde también se pueden leer los tópicos del 'texto-Pizarnik' señalados arriba, del cual



propongo a modo de ejemplo esta breve escena con la muñeca, por demás elocuente:

«Car busca a Lytwin, la golpea contra la pared y la entrega brutalmente a Seg.

CAR: Aquí tenés a tu doble.

SEG: ¡Golpeaste a mi doble!

CAR: Ojalá pudiera matar a tu doble.

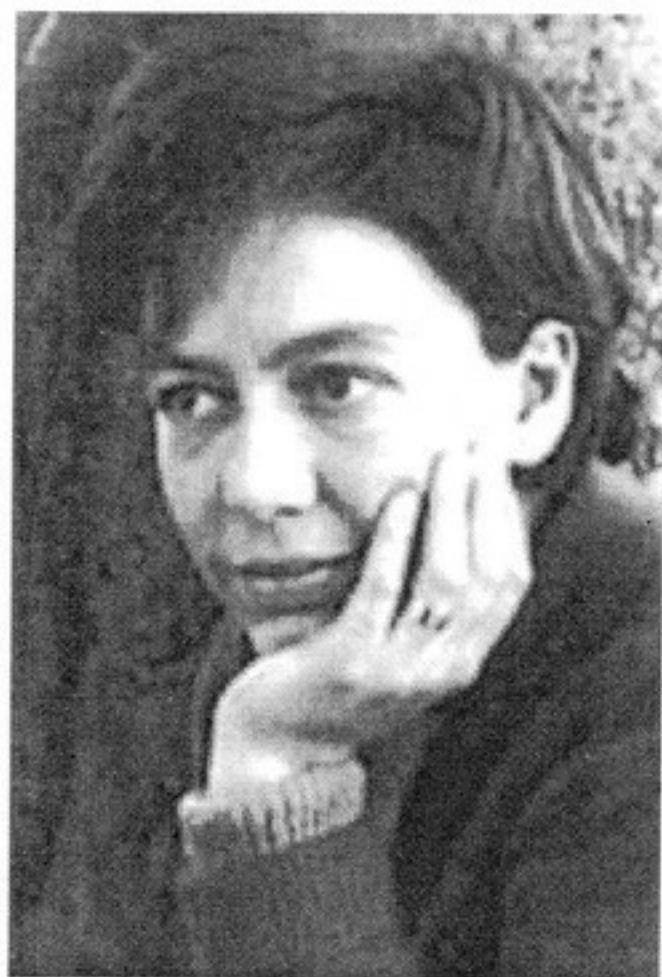
SEG: Mi todo inofensiva muñequita (La acaricia.) Pensar que ella ni piensa que duerme.

CAR: No empieces el juego.

SEG: Ya veo que es tarde.

CAR: No es nada, ni siquiera tarde.»¹³

Una autorreferencia¹⁴ muestra esta ambigüedad genérica en *Los poseídos entre lilas*, donde se «confunde» la escritura de un 'li-



bro' con la 'obra teatral'. SEG habla del 'protagonista' de esa obra de teatro / libro, que tiene tatuado un rostro en el cuerpo, lo que nos remite a la relación entre personaje y sujeto, expuesta más arriba, donde los personajes se entienden como proyección del sujeto y de su cuerpo, aquí como la relación cuerpo / tatuaje. Comienzan a surgir ciertos núcleos de la textualidad Pizarnik: la valoración cambiante de objetos (*vidente/ traidor*), la dependencia de un otro masculino como centro, Seg habla de 'fisuras', de 'gestos de fragilidad', etc.

Pero en el mismo lugar en el que la autorreferencia se anuda con el 'texto-Pizarnik', *Los poseídos entre lilas* produce un quiebre, un desvío, una ruptura que fuga hacia

otro discurso. Aquella «endechedora», aquella voz de tono elegíaco y sentencioso, aquel sujeto desarticulado por el deseo del centro, deja paso a un discurso donde impera lo obsceno:

«SEG: ... a fin de tomar posesión de mi terreno baldío y...

CAR: ¿Y qué?

SEG: Y echarse de sí mismo. Eliminarsé, aunque sea arrojándose por el inodoro».

CAR: ¿Qué hace todo el día?

SEG: Mira oscuridad.

CAR: Y de sus noches, ¿qué hace?

SEG: Lee un libro pornográfico sosteniéndolo con la izquierda, Con la derecha, Domingo se manualiza.

CAR: ¿Por qué se llama Domingo?

SEG: ¿Y por qué no se va a llamar Domingo?

CAR: Hay otros nombres. Basta con mirar el calendario.

SEG: Veamos (*lee salmodiando*) Santo Abstinente, Santa Franela, San Pepe, San Ejecutivo, Santa Fifa... ¿No te gusta Santa Fifa?»

Es importante aquí el desvío de la textualidad hacia la zona de lo obsceno (que no se produce lo que llamé el 'texto-Pizarnik'), entendiendo lo obsceno tanto por el juego del significante como por los significados que este juego arrastra, ligados a los sexual-

pornográfico y a lo paródico y corrosivo. Este desvío puede leerse como una línea de fuga que desterritorializa esa textualidad hacia un discurso que se conecta con el de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, por lo cual podemos pensar *Los poseídos entre lilas*, como un texto de pasaje desde el 'texto-Pizarnik' hacia el discurso de lo obsceno de *Hilda la polígrafa*¹⁵. Esto produce en el texto dramático una permanente «ruptura» del tono, una desterritorialización del discurso elegíaco (recuperado en los fragmentos de *El infierno musical*, territorializados) por el discurso de lo obsceno (desterritorializante), que permite



la aparición del humor en el texto. Este último es un discurso secreto, *privado*, frente al otro, el del 'texto-Pizarnik', que es la voz construida por Alejandra Pizarnik como una voz *pública*.¹⁶

Alfredo Rosenbaum. Poeta, dramaturgo, director e investigador teatral. Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesor en el Departamento de Artes Dramáticas (IUNA) y en el Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados del Departamento de Artes Visuales (IUNA).

CITAS

- ¹ Sobre el origen de esta diferenciación, especialmente centrado en el modo en que se constituye a lo largo de la historia nuestra concepción del género lírico, véase Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- ² Este trabajo es deudor de una serie de estudios sobre los textos de Alejandra Pizarnik, que presentan perspectivas diferentes y son indispensables para profundizar esta lectura. Entre ellos los de Delfina Muschietti, Ana Becciu, César Aira, Cristina Piña, María Negroni e Isabel Monzón.
- ³ En 'Piedra fundamental'. Alejandra Pizarnik. *Poesía completa*. Barcelona, Lumen, 2000.

- ⁴ En 'Piedra fundamental'. op. cit.
- ⁵ En 'La palabra del deseo', op. cit.
- ⁶ Sobre el concepto de sistema de sexo / género y sus implicaciones, véase el trabajo pionero de Gayle Rubin, «El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo». México, Nueva Antropología, Vol. VIII, N° 30, 1986.
- ⁷ Para un análisis más detallado de los atributos del sujeto expuestos aquí, véase mi artículo «Un infierno centrífugo: notas a 'Piedra fundamental' de Alejandra Pizarnik», en *Poéticas Argentinas del siglo XX. Literatura y teatro*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1998.
- ⁸ El término *desterritorialización* es parte del aparato conceptual desplegado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1997.
- ⁹ Más allá de las múltiples alusiones intertextuales, tres son los intertextos que marcan la construcción misma del texto dramático: el que desarrollamos aquí como 'texto-Pizarnik', el mencionado texto de Lewis Carroll, y *Final de partida* de Samuel Beckett, esta última apropiada de manera feroz por *Los poseídos entre lilas*.
- ¹⁰ «Los poseídos entre lilas» constituye la parte IV de *El infierno musical* (1971), último libro publicado por Alejandra Pizarnik.
- ¹¹ Según desde dónde se lo mire, en lo lírico aparecería como «depuración» de lo dramático, o lo dramático como «expansión / explosión» de lo lírico.
- ¹² Además de los fragmentos de los que hablamos, tal vez los más notorios, hay otros textos que viajan de *Los poseídos entre lilas* hacia los textos líricos de Pizarnik. Un ejemplo: en la pág. 126, prácticamente una autocita de 'Piedra fundamental', «SEG: ... a fin de tomar posesión de mi terreno baldío y...» (que a su vez es una alusión intertextual al poema de Eliot.) También las últimas palabras de CAR citan esta textualidad: «He vivido entre sombras. Salgo del brazo de las sombras. Me voy porque las sombras me esperan. Seg, no quiero hablar: quiero vivir».
- ¹³ Pizarnik, Alejandra. *Textos de sombra y últimos poemas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982, pág. 131.
- ¹⁴ Lo que menciono a partir de aquí se encuentra en las págs. 126 y 127 de *Textos de sombra y últimos poemas*, cit.
- ¹⁵ Para profundizar en el discurso de *La bucanera...*, véase por ejemplo el trabajo de María Negroni, «Alejandra Pizarnik: el derrumbe espléndido», en *Poéticas Argentinas del siglo XX. Literatura y teatro*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1998.
- ¹⁶ Tanto *Los poseídos entre lilas* (texto dramático) como *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, fueron publicados sólo después de la muerte de Alejandra Pizarnik.